التجربة الشعريّة
بين الصدق الفنّي وصدق الواقع

الأستاذ الدكتور جهاد المجالي

قسم اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة مؤتة - الأردن

ملخّص البحث:

يُعنى هذا البحث بموقف النقد الأدبي من موضوع التجربة الشعريّة واقترانها بعنصر الصدق، ويعرض لصور الصدق، ومفهومه الذي يُتوخّى في مثل هذه التجربة، وبعبارة أُخرى، فإنَّ هذا البحث يحاول تقديم إجابة عن السؤال الذي يُلحُّ على الأذهان، وهو: هل يتحتّم على الشاعر أن يصدر في تجربته عن معاناة حقيقيّة يعيشها في واقع حياته، وهو ما نعنيه بصدق الواقع؟ أم أنّه قد يصدر عمّا يعتلج في ذهنه من خواطر وأفكار أحياناً، أو عمّا يتقمّصه خياله في أحيانٍ أخرى، وهو ما نعني به صدق الإحساس، أو الصدق الفنّي؟ وهو ما نعني به الصدق الفنيّ وصدق الإحساس.

* * *

تقديم:

يذهب بعضهم إلى أنّ التجربة الشعريّة ما هي إلاّ إفضاءٌ بما يكتنههُ الشاعر في ذاته من خواطر وأفكار عاشها وتعايش معها؛ فهي معايشة حقيقيّة لإحساس معيّن يتملّك الشاعر أو الأديب فيدفع به إلى الخلق الفنّي، فهي على هذا النحو صياغة فنيّة لتجربة إنسانيّة ناتجة عن معاناة حقيقيّة، والمقصود بصدق التجربة هو أن يكون الأديب قد مرَّ فعلاً ولو في عالم الخيال بموقفٍ أثار نفسه وحرّك وجدانه وألهب عاطفته ممّا يجعل نتاجه الفنّي صدىً لنفسه وصورةً لفكرهِ.

وواضح من هذا التعريف اقتران عنصر الصدق، ونعني به صدق الوجدان، أو الصدق الفنّي، بالتجربة الأدبيّة، فيرتبط الأديب أو الشاعر بهذه التجربة ارتباطاً وجدانيّاً يوحي بمدى تفاعله معها، وتوحّده بها عقليّاً وشعوريّاً؛ فيخلص لهذه التجربة بأن يصوّر ما يجده في نفسه تصويراً صادقاً ينمُّ عن حدّة الانفعال، وعمق الشعور، واتّساع مداه؛ ممّا يترك أثره وصداه في نفس المتلقّي، فيكون نتاجه الفنّي صدىً لما في نفسه، وتصويراً لمكنون فكره، وليس حذلقة لغويّة أو براعة فكريّة يتشدّق بها كل من تسعفه حيلته على رصف القول وسبك الكِلَمْ واستعراض الحُلى اللفظيّة التي قد تطرب الآذان ولا تثير الوجدان(١).

غير أنّ السؤال الذي لا يبرح الذهن هو: هل يلزم بالضرورة أن تكون المعاناة المقترنة بتجربة الشاعر معاناة حقيقيّة عاشها الشاعر أو الأديب في واقع حياته؟ أم أنّها يمكن أن تُتَقَمّص وتُستقى من خواطره وملاحظاته أحياناً، ومن نسج خياله في أحيانٍ أخرى؟

وإنّنا إذ نخصُّ الشاعر بالحديث في هذا السياق، فإنّه يجدر أن ننبّه على أنّ ما نتوصّل إليه من نتائج في هذه الدراسة لا يعني الشاعر فقط، وإنّما يعني بالضرورة كل مبدع في أي مجالٍ من مجالات الفن، وما حديثنا عن الشاعر إلاّ لأنَّ الشعر قد يكون أكثر أنواع الفنون استقطاباً للأذواق، وقد كان الشعر قديماً ديوان العرب بلا منازع.

صدق التجربة الفنّي:

إنّ أصل كل إبداعٍ أدبي تجربة مارسها أو عايشها المؤلّف وصدر عنها(٢)، علماً بأنّ كلمة "عايشها" لا تعني بالضرورة المعايشة الواقعيّة، فهناك شعراء على سبيل المثال رثوا أبناء غيرهم رثاءً صادقاً نابعاً من القلب، وهناك شعراء تغزّلوا بنساء لم يكن لهنَّ وجود في حياقم وإنّما تمثّلوا تجربةً لهم معهنَّ وأسعفتهم قوة المخيلة على إقناعنا بحقيقة علاقتهم بهنَّ كما حصل مع كثيرٍ من شعراء العصر الجاهلي الذين افتتحوا مطالع قصائدهم بذكر نساءٍ سموهنَّ بأسمائهنَّ كما كان يقتضي تقليد القصيدة الجاهليّة على سبيل الرمز، وقد أكّد ذلك أصحاب الاتجاه الرمزي في تفسير القصيدة الجاهليّة في العصر الحاضر(٣).

ولدينا مثلٌ حيٌّ من الشعر العربي، وهو "جرير"؛ الذي قال: "ما عشقت قط، ولو عشقت لنسّبت نسيباً تسمعه العجوز فتبكي على ما فاتها من شبابها"(٤). ومعلوم أنّ جريراً لم يَعْشق أو لم يُعرف بالعشق، وعلى الرغم من ذلك، فإنّ غزله من أرقّ الغزل في الشعر العربي، بل ومن أكثره تأثيراً في النفوس.

والواقع أنّ كثيراً من النقّاد يجمعون على أنّه ليس من الضروري أن تقع هذه التجربة في حياة الشاعر نفسه، أو أن تكون نتيجة ممارسة واقعيّة له. يقول محمد مندور: "... وذلك لأنّه من غير المعقول، أن نطالب الأدباء والشعراء، أن يعيشوا كل تلك التجارب التي يصوغونها في قصصهم أو أشعارهم، وإلاّ لوجب أن نفترض أنّ أديباً عالمياً كشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين والأفّاقين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم في حياته أو قصصه"(٥).

ويؤكّد محمد غنيمي هلال ما ذهب إليه مندور، بقوله: "فليس ضروريّاً أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها، ودبّت في نفسه حُميّاها. ولا بدّ أن تعينه دقّة الملاحظة وقوّة الذاكرة وسَعة الخيال وعمق التفكير، حتى يخلق هذه التجربة الشعريّة التي تصوّرها عن قرب، على حين لم يخض غمارها بنفسه"(٦). وهكذا، فإنّ ستيفن سبندر لا يرى غرابة في أن يصف الشاعر القطب الشمالي دون أن يرتحل إليه، بل يكفيه أن يكون عاش جو الثلوج المتراكمة والتسع ببرودته وعانى من جوعه وحصاره(٧).

فصدق التجربة لا يعني بالضرورة مطابقتها للواقع؛ لأنَّ ذلك قد يكون من شأن التجارب العلميّة، أمّا التجارب الشعريّة فالصدق فيها يعني أن تكون مطابقة لوجدان الشاعر، موضّحه لحقيقة مشاعره(٨).

وقد دعا العقّاد هذا النوع من الصدق المقترن بالتجربة الأدبية "الصدق الفنّي"، أو صدق الإحساس، فهو يؤمن بأنَّ التجربة هي الإحساس القويّ بجوهر الأشياء والنفاذ إلى صميمها، وهذا عنده ما يميّز الشاعر عن غيره، وقديماً قال العرب: "وإنّما سُمِّي الشاعرُ شاعراً؛ لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره"(٩). وهو يرى بأنّ كل من دلَّ في نظمه على حياة شاعرة فهو شاعر، وهذا لا يمكن أن يتأتّى إلاّ لمن كان مرهف الحسّ واسع الخيال، يقول: "إنّ كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلّله بوعينا، ونبثُّ فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر لأنّه حياة وموضوع للحياة"(١٠). ويظهر أنّ العقّاد في مفهومه هذا للشعر متأثّرٌ بآراء الشعراء والنقّاد الإنجليز مثل كوليردج ووردزورث. فالصدق الفنّي عنده، هو القدرة على النفاذ إلى جوهر الموضوع والإحاطة بأُصوله ومقوّماته(١١). وهو يعني بعبارة أخرى: "صدق الشعور الذي يعبّر عنه، وصدور ذلك الشعور منه عن مزاجٍ أصيلٍ لا تكلّف فيه ولا اختلاق"(١٢). ويمثّل للصدق الفنّي بما رواه المغيرة بن عبدالرحمن عن أبيه أنّه لقي عمر بن أبي ربيعة فقال له: "يا ابن أخي؛ قد سمعتني أقول في شعري قالت لي وقلت لها، وكل مملوك لي حرّ إن كنت كشفت عن فرج حرام قط"(١٣)، فقام متشكّكاً في مقولته. ويعلّق العقّاد قائلاً: "هذا التشكّك جائز -بل واجب- إذا كان الغرض منه بحثاً عن تاريخ الوقائع، أو بحثاً عن خُلْق الشاعر وأدبه. ولكنّه فضول لا وجوب له إذا كنّا نبحث عن صدقه الفنّي في تعبيره، فهذا الصدق ثابت له من ثبوت مزاجه وثبوت فطرته التي جُبِلَ عليها، وهي الفطرة التي أغرمته بالنساء والتحدّث إليهنَّ والتحدّث عنهنَّ ... وهذا المزاج متى ثبت للشاعر فهو كافٍ للتحقّق من صدق تعبيره ولو لم يقع خبر واحد من الأخبار التي نظمها على الوجه الذي رواه. إذ قصارى الكذب في الخبر أن يكون اختراعاً ملفّقاً يعترف صاحبه بتلفيقه وتأليفه كما يعترف بذلك وُضّاع الأقاصيص. ومع هذا يؤلّف واضع القصّة أخباره ولا يمنعه ذلك أن يوصف بالصدق الفنّي إذا أحسن الشعور والتخيّل وأحسن إلى جانب هذا تمثيل شعوره وخياله"(١٤).

ولعلّ هذا هو بعينه ما أشار إليه قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر" وهو يناقش قضيّة الصدق في الشعر. فهو يقول: "إنّ الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل إنّما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني كائناً ما كان أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن يطالب بأن لا ينسخ ما قاله في وقت آخر"(١٥). فليس يُطلب من الشاعر أن يَنْشُد الصدق، أو أن يقدّم مثلاً للصدق في شعره، فهذه ليست مهمّته، بل مهمّة غيره من البشر، وإنما مهمّته أن يجيد ما يقوله ويؤدّيه على وجهه الأمثل فنيّاً، فلا دخل للصدق بالاعتقاد عنده، بل إنّه يذهب إلى أبعد من ذلك عندما لا يعد التناقض عيباً يلحق بشعر الشاعر. يقول: "وممّا يجب تقديمه أيضاً أنّ مناقضة الشاعر نفسه في

قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثمّ يذمّه بعد ذلك ذمّاً حسناً أيضاً غير منكر عليه، ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذمّ؛ بل ذلك عندي يدلّ على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها"(١٦).

وقد جلّى حازم القرطاجني هذه الناحية من الصدق، فهو قد أدرك الفاعليّة السيكولوجية للقوة المتخيِّلة في نفس المتلقّي أو ما قد يسمّى بالإثارة التخييلية، وهو يذهب إلى أنّ التخييل يمكن أن يجتمع مع التصديق داخل الأقاويل الشعرية، ولا يجد بينهما أي تناقض، إلاّ أنّ هناك مغايرة لأنّ الحقيقة التي يتضمّنها الشعر ليست حقيقة حرفيّة، وإنّما هي تمثيل تخييلي تظهر فيه الحقيقة من خلال علاقات واقترانات. يقول: "وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق لأنّ الصدق المشهور كالمفروغ منه، ولا طراءة له. والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربّما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به"(١٧). وهو يذهب إلى أنّ الشعر "ليس يعدّ شعراً من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيّل(١٨).

ويذهب طه حسين في العصر الحاضر، إلى أنّ تضارب الشاعر في تجاربه أمرٌ مألوف، فقد يخالف الشاعر أو الفنّان وقائع حياته ويصوّر ما هو مخالفٌ لواقع حياته وشخصه، ثمّ هو بعد لا يفارق الصدق ولا يخرج عليه(١٩). ومن هنا كانت غالبيّة الشعراء تصدر عن تلك الجملة المحفوظة: "أحسن الشعر أكذبه"(٢٠). ولا نريد أن يُفهم من هذه الجملة أنّ الشعر والدجل واحد، بل إنّنا نذهب مع سيّد قطب فيما ذهب إليه بصدد التفريق بين الشاعر والفيلسوف، إذ عدّ الشاعر أدرى بالحقيقة من الفيلسوف، إلاّ أنّه يختلف عنه في أسلوب التعبير؛ لأنّهما يختلفان في إدراك هذه الحقيقة، وفي وسيلة إدراكها(٢١).

فهذا هو الصدق الفنّي الذي يحاسب عليه الشاعر من الناحية الفنيّة والذي أطنب العقّاد في سبيل توضيحه كما لم يفعل في أي مسألة نقديّة أخرى، وقد أشار إميل فاجيه في قوله الذي نقله مندور إلى أنّ ما يطلب من الناقد "ليس خريطة للإقليم بل إحساسات عن السياحة التي قام بها في هذا الإقليم"(٢٢).

الصدق الفنّي ومنطق التاريخ:

إنّ اعتماد الشّاعر على التاريخ أو الأسطورة أو الخيال في صياغة تجربته فنّياً لا يتناقض أبداً مع تحقّق عنصر الصدق الفنّي في شعره ما دام يحسن استثمار معطيات هذه العناصر ويغنيها

بصدق مشاعره وحرارة عواطفه وسَعَة خياله. فالشاعر يتأثّر بأحداث التاريخ تأثّراً يملك عليه عقله ونفسه فيندفع للتعبير عمّا تولّد في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه الحدث التاريخي، فأحداث التاريخ تكتسب دلالات جديدة حين تصبح مادّة للتجربة الأدبيّة، وليس هدف الأديب من العودة إلى أحداث التاريخ وتجاربه هو إطلاع الناس عليها، بل إنّ مراده يكمن في اختيار التجربة التي تمكّنه من التعبير عن مشكلة اجتماعية أو إنسانية تشغل مجتمعه وعصره، وهو ليس مقيّداً بالالتزام بمنطق التاريخ وتفصيلاته، فهو يملك الحرية المطلقة في النظر إلى الحدث التاريخي وتفسيره وتوضيح بواعثه من الوجهة التي تحقّق له هدفه، وهو ليس معنيّاً بتحرّي أصحّ الروايات التاريخية وأوثقها ليقيم عليها قصيدته أو قصّته، فالأديب يتناول التاريخ بأسلوب يخالف أسلوب المؤرّخ، وهو لا يلتزم بدقائق أحداث التاريخ، وإنّما يهتمّ بخطوطها العامة على حسب ما تقتضيه طبيعة التجربة الأدبية، لتتحوّل عندها من الخصوص إلى العموم، مثلما فعل صلاح عبد الصبور في المسرحيّة الشعريّة: "مأساة الحلاج"، وشوقي في مسرحياته التاريخيّة "مجنون ليلى"، أو "كليوباترا"، وغيرها. ولا بدّ من التنبيه إلى أنّه على الأديب ألاّ ينساق وراء هدفه باندفاع وحماس زائدين؛ ممّا قد يؤدّي إلى مخالفة حقيقة الرواية التارخية ويضعف العلاقة بين الداخل والخارج في التجربة الإبداعية كما حدث مع صلاح عبد الصبور في مأساة الحلاج. ومن أشهر من استمدّ تجاربه من الحياة التاريخيّة من الأدباء المعاصرين من العرب جرجي زيدان، وعزيز أباظة، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور، وفريد أبو حديد وغيرهم(٢٣).

الصدق الفنّي ودور المخيّلة:

أمّا في مجال التجربة الاجتماعيّة، فإنّ اعتماد الأديب يكون "على الملاحظة والخيال، كما يعتمد على قراءة ما صوّره الأدباء الآخرون من تلك التجارب"(٢٤). ولا يتحتّم على الأديب أن يعيش واقع هذه التجارب حتى يتفوّق في تصويرها، فمن الممكن أن يستطيع بخياله أن يتقمّص الواقع ويصوّره على نحو قد يتجاوز حدود الواقع في قوته(٢٥). فيكون دور الخيال في مثل هذه التجارب هو تعميق الواقع وإعادة صياغته بما يتلاءم مع طبيعة التجربة ليصبح أكثر التصاقاً بمشاعر الآخرين، وبما يكتنفهم من مشاعر الأسى والضياع ممّا يمكّنه من معايشة التجربة بإحساس صادق كما فعل فيكتور هوغو في بؤسائه وما قدّمه نجيب محفوظ في رواياته خاصّةً الثلاثيّة منها. ونحن حين نتحدّث عن الخيال بوصفه مصدراً للتجربة الإبداعية، لا يفوتنا أن ننبّه في هذا السياق إلى أنّ مصدر التجربة في الأساس هو الذهن والحسّ، ويكون الخيال قوة صانعة تؤلّف بين نتاج المصدرين.

أمّا التجربة الخياليّة التي لا يعيشها الأديب بواقعه وإنما يتصوّرها بخياله، فإنّ ما يحسم دورها هو قوة المخيّلة. "فإذا استطاع الخيال أن يحسم التجربة، وأن يتصوّر في وضوح أحداثها، وكانت مشاعره من القوة والتحفّز، بحيث تستجيب لخياله، أحسسنا في أدبه بما نسمّيه الصدق، إحساساً لا يقلّ قوّة عمّا يمكن أن يثير فينا نفس الشاعر أو الأديب، فيما لو تحدّث عن تجربة واقعية"(٢٦). فالشاعر الذي لم تتح له فرصة العشق والغرام قد يستطيع بقوّة مخيّلته أن يعيش هذه التجربة في أدبه، ولدينا مثال، أشرنا إليه من قبل، وهو جرير الذي كان من أرقّ الغَزِلين على الرغم من أنّه لم يُعرف بالعشق، وقد قال: "ما عشقت قط، ولو عشقت لنسّبتُ نسيباً تسمعه العجوز فتبكي على ما فاتها من شبابها"(٢٧).

وعلى الرغم من أهمّيّة الخيال كعنصر حيويّ في جميع التجارب السابقة بما يؤدّيه من دور فاعل في تجسيدها وتعميقها، إلاّ أنّه يعدّ في التجربة الخياليّة ركناً أساسيّاً كونه يشكّل جوهر هذه التجربة وعمادها.

الصدق الفنّي وشعر المناسبات:

إنّ التجربة الشعرية الصادقة كما يرى ستيفن سبندر **S. Spender** ، هي إفضاء بالحقيقة الكامنة في ذات الشاعر بإخلاص يشبه إخلاص الصوفي لصوفيّته؛ ولهذا استثني من ذلك شعر المناسبات، ونعني به ذلك الشعر الذي يسوده التكلّف وتغلّفه الصنعة، ويفتقر إلى الحدّ الأدنى من صدق العاطفة؛ ممّا يفقد التجربة الإبداعية عنصر الاستجابة النفسية ويحوّل الشعر إلى مهنة غايتها التكسّب والتنفّع من خلال اصطناع المشاعر مجاملةً للآخرين، ممّا لا يمكن أن يسمو بالفنّ ويرفع من شأنه، كما فعلت الروائع الخالدة من القصائد التي صدر فيها شعراؤها عن تجارب حقيقيّة بعد أن غاصوا في أعماق ذواتهم يستجلونها الحقائق ويتأمّلون فيها مشاعرهم وعواطفهم(٢٨)، ولعلّ هذا ما عناه المنفلوطي بقوله: "وعندي أنّ الكاتب المسخّر الذي لا شأن له إلاّ أن يكتب ما يفضي به النّاس إليه، صانع غير كاتب ومترجم غير قائل، لا فرق بينه وبين صائغ الذهب وثاقب اللؤلؤ، كلاهما ينظم ما لا يملك، ويتصرّف فيما لا شأن له فيه"(٢٩). وإنّ شخصيّة المبدع عبارة عن لَبِنة أساسيّة في التجربة الشعرية، فهي تنفصل عن طبيعتها الحياتيّة الخاصّة أثناء هذه التجربة؛ لأنّ الشاعر حينذاك يتحوّل إلى كيان مختلف عمّا هو عليه في واقعه، ومن هنا تأتي أهمّيّة عنصر الاستجابة النفسيّة في التجربة الإبداعيّة؛ ولعلّ هذا هو الذي يفقد شعر المناسبات، في رأي كثيرٍ من النقّاد، صدق التجربة الفنّي أو الشعوري بسبب خضوع الشاعر لعنصر المناسبة، الذي لا يحقّق لديه الاستجابة النفسيّة الصادقة التي هي عماد التجربة الفنيّة(٣٠).

وقد يكون الشاعر صاحب تجارب شخصيّة كثيرة، ولكنّه لا يستطيع أن يستثمر هذه التجارب إلاّ إذا كان لها صداها النفسي ووقعها العاطفي المؤثّر في نفسه، وكانت أدواته الفنيّة قادرة على ترجمة هذه التجارب إلى عمل إبداعي مميّز، مثل ما فعله العقّاد في رواية "سارة"، وطه حسين في "الأيّام"، وإبراهيم ناجي في قصيدة "العودة" وغير ذلك(٣١).

صدق التجربة الواقعي:

وفي المقابل، فإنّ من النقّاد من ينظر إلى الصدق من خلال واقعية التجربة في حياة الشاعر وكأنّهم لا يقتنعون بما يسمّى بالصدق الفنّي، أو في قدرة الشاعر على ملاحظة تجارب الآخرين والتفاعل معها إلى الحدّ الذي تدبّ حميّاها في نفسه لتصبح همّه وأرقه الذي يَقُضُ مضجعه؛ فيعبّر عنها بصدق من يعانيها ويكتوي بنارها، وهم أيضاً لا يقرّون، كما يبدو، بالدور الفاعل لمخيّلة الشاعر وقدرته على تقمّص التجربة والتفاعل معها بقوة خياله، ودقّة مسلكه، وسَعة حيلته فيصوّرها لنا تصويراً نكاد نراه بأعيننا ونلمسه بجناننا.

وهم يلحّون على ضرورة معايشة الكاتب لتجربته التي يريد تجسيدها فنيّاً، فها هو ذا الكاتب الروسي شولوخوف يدعو زملاءه الكتّاب السوفييت إلى الخروج إلى الريف لكي يجرّبوا الحياة فيه إذا أرادوا الكتابة عنه ونقل صورة صادقة لحياة الفلاحين؛ لأنّهم لن يكونوا قادرين على ذلك ما داموا قابعين في موسكو داخل بيوتهم أو مكاتب عملهم. ويطلب منهم كذلك الانطلاق إلى المصانع ليشاركوا في العمل ويختلطوا بالعاملين فيها إذا أرادوا اكتساب تجربة بشرية من حياتهم لاتخاذها موضوعاً لقصّة أو مسرحية؛ لأنّ المعاناة الذاتية هي التي تبعث في الأدب حرارة الحياة وقوة الانفعال العاطفي(٣٢). وشولوخوف نفسه هجر المدينة لكي يعيش في ريف الفولجا الذي صوّره في قصصه. وقد ذهب توفيق الحكيم إلى تأكيد هذا الرأي عندما أيّد اتّخاذ الأديب لتجاربه الشخصية معيناً يستقي منه موضوعات أدبه، وفي مؤلّفاته ما يرجع فيه إلى تجارب حياته الشخصية، خاصّةً في مؤلّفاته القصصيّة مثل: "يوميات نائب في الأرياف"؛ التي استقى موضوعاتها أثناء عمله وكيلاً للنائب العام في مراكز الريف(٣٣).

وقد يتّضح ذلك أكثر ما يتّضح في موضوع الرثاء، ورثاء الأبناء على وجه الخصوص؛ فالمعاناة الحقيقيّة هي أصل التجربة الشعرية؛ لأنّها تعزّز الاندماج في الحدث، وتعمّق صلة الشاعر بموضوعه وتؤصّل مشاعره وإحساساته، وفرق شاسع بين من اكتوى قلبه بفقد ابن أو أخ أو عزيز، فتترّى الألم من لسانه شعراً، وبين من عبّر عن تعاطفه مع مثل هذا الحدث(٣٤). وقديماً قيل: "ليست النائحة الثكلى مثل النائحة المستأجرة"(٣٥). وقيل لأعرابي: "ما بال مراثيكم أجود

أشعاركم؟ قال: لأنّا نقول وأكبادنا تحترق"(٣٦). وقال أحمد بن يوسف الكاتب لأبي يعقوب الخُريمي: مدائحك لمحمد بن منصور بن زياد، يعني كاتب البرامكة، أشعر من مراثيك فيه وأجود؟ فقال: كنّا يومئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما بون بعيد"(٣٧)، وقد لخّص أرسطو قديماً ما سبق بقوله: "والحقّ أن أقدر النّاس تعبيراً عن الشقاء، من كان الشقاء في نفسه"(٣٨).

ولكن أثر المعاناة الحقيقيّة في الإبداع الفنّي لا يتوقّف عند موضوع الرثاء فحسب، وإن كان للرثاء الصادق خصوصيّة عاطفيّة لا نجدها إلاّ ما ندر في غيره من الموضوعات، مثل شعر الغزل الذي يكشف عن لواعج القلوب وصبابات المحبّين، وكذلك شعر الحنين إلى الأهل والأوطان، وغيره، فأثر المعاناة الحقيقية واضح بيِّن في تجارب الشعراء في الأغراض الشعرية الأخرى، شريطة توفّر الموهبة الفنيّة الفذّة، والمخيّلة الخصبة التي تحسن تصوير هذه التجربة والتعبير عنها، بما يحقّق لها التميّز والتفرّد، وهذا ما يفرّق بين المبدع والإنسان العادي، فكلاهما يعاني في الحياة، غير أنّ الحدث عند الشّاعر يخلد، وعند الإنسان العادي يكبت ويموت.

وكما تؤصّل المعاناة الحقيقيّة للتجربة المشاعر والأحاسيس، فإنّها كذلك تهذّب الطبع كما هو الحال في موضوع العشق. فقد قيل: "من أراد أن يقول الشعر فليتعشّق، فإنّه يرق"(٣٩).

ولكن هناك من يحذّر في هذا السياق من تصوير الأديب لتجربته الشخصيّة تصويراً مباشراً خشية ظهور عنصر الذاتيّة فيها، ويحثّون الأديب على استخدام ما يسمّيه ت.س. إليوت T.S. Eliot بـــ "المعادل الموضوعي" وذلك بأن يختار الأديب لقصّته أو مسرحيّته بطلاً بديلاً لشخصية المؤلّف ويدعه يتحرّك ويتصرّف على وفق ما يقتضيه الموقف دون أن يفطن الجمهور إلى أنّ هذه الشخصيّة هي الظلّ لشخصيّة المؤلّف الحقيقي. ويذهب إليوت إلى أنّه ينبغي على الشاعر أن يجد هذا المعادل الموضوعي لتجربته الشخصية، وذلك ليكسبها صفّة الشمول والموضوعيّة ويضمن صدق تجربته بتنحية ذاته عنها(٤٠).

ويسند أنصار المعادل الموضوعي موقفهم هذا بعدّة أسباب أهمها أنّ الانخراط الشخصي في التجربة يحجب رؤية أطراف التجربة من جميع زواياها، وأنّ ملاحظتها من الخارج أدعى لوضوح الرؤية وشمولها، وأنّ الإحساس بالذّات غالباً ما يؤدّي إلى تزييف الموقف فلا نراه على حقيقته، وسبب آخر هو أنّ إلف الإنسان للشيء يقلّل من قدرته على ملاحظته ملاحظة دقيقة، ولكن هذه الملاحظة الدقيقة لذلك الشيء لا تستعصي على من لم يألفه.

ويذهب آخرون إلى أنّ هذه الأسباب جميعها تختفي إذا ما اختلفت فترة الكتابة عن فترة المعاناة؛ لأنّ الأديب حينما يتجاوز مرحلة المعاناة الذاتيّة ليقف خارجها، فإنّه يراها ماثلةً في الآخرين فيراها حينئذٍ بعين الحقيقة والواقع مما يمكّنه من تصويرها تصويراً فنيّاً دون تزييف أو تحريف فيجمع بين صدق الرؤية وعمق الإحساس(٤١).

فاشتراط معايشة الشاعر أو الأديب لتجربته في الواقع، قد يحرمه من استغلال عناصر مهمّة مثل الخيال والتاريخ والأسطورة يمكن لها أن تُسهم في إغناء تجربته وجعلها أكثر فاعليّة وقيمة. فالمهمّ ليس معايشة التجربة الشخصيّة معايشة واقعية، وإنما ما يهمّ هو حرارة العاطفة واستجابة المشاعر والقدرة على الاندماج في الموضوع، وقد يحقّق الأديب حالة المعايشة والإثارة عند المتلقّي من خلال التجربة الخياليّة أو الأسطورية أو التاريخية، في حين قد لا يتمكّن من تحقيقها من خلال التجربة الواقعية، إذا كانت أدواته الفنيّة أو بعضها غير مؤهّلة بالمستوى المطلوب، أو كان لا يستطيع إحراز الحدّ اللازم من حرارة العاطفة ممّا لا يمكّنه من الاندماج في موضوعه. ولكن هذا لا ينفي أنّ التجربة الواقعية قد تشكّل مثيراً جيّداً للأديب ترقى بعمله إلى مصاف الأعمال المميّزة إذا ما تفاعل معها بحرارة وصدق واستطاع التعبير عنها بالشكل اللائق. فالشاعر ينخرط في الحياة ويشعر بشعورها، ويحسّ بإحساسها، ويتفاعل معها، ثمّ يصفها بما يتردّد في نفسه من صدى إحساسه وشعوره. ولنا أن نقول مع قطب: "إنّ الذي يشعر، أصدق من الذي يشاهـــد. وإن كان الثاني يلوح أدق في التعبير. ذلك أنّ الشاعر يسرح في جوّ غير محدود، وأمّا المشاهد فهو حاسب دقيق. لديه وسائل القياس. وعدّة الوزن والكيل في جوّه المحصور المعلوم"(٤٢).

وفي سياق الحديث عن صدق التجربة الواقعي، يقول المنفلوطي: "وكان أشعر الشعراء عندي أوصفهم لحالات نفسه ... وأقدرهم على تمثيل ذلك وتصويره للنّاس تصويراً صحيحاً (وهذا هو الصدق) ... لذلك كان أغزل الغزل عندي غزل العاشقين، وأفضل الرثاء رثاء الثاكلين، وأشرف المدح مدح الشاكرين ... وأبرع الوصف وصف الرائين المشاهدين"(٤٣). وقد بلغ به الحرص على جانب الصدق بمعناه المألوف أو بالمعنى المتداول لكلمة التقليد "Imitation" إلى أنّ عدّ الأدب أو الشعر "تصويراً ناطقاً"(٤٤). فالكاتب عنده "كالمصوّر كلاهما ناقل، وكلاهما حاك، إلاّ أنّ الأول ينقل مشاعر النفس إلى النفس، والثاني ينقل مشاهد الحسّ إلى الحسّ، وكما أنّ ميزان الفضل في التصوير أن تكون الصورة والأصل كالشيء الواحد، كذلك ميزان الفضل في الكتابة أن يكون المكتوب في الطرس خيال المكنون في النفس"(٤٥).

ولكن هل كان المنفلوطي يريد من حرصه على جانب الصدق أو فكرة "التصوير الناطق" أن يتحوّل الكاتب أو الشاعر إلى مقلّد بالمعنى السلبي لكلمة "التقليد"، ذلك المعنى الذي يتناقض مع فكرة الخلق والابتكار، أو ما قد يسمّى بـــ "التقليد الأعمى" الذي يحوّل المبدع إلى ناسخ لا أكثر ولا أقل؟ الواقع أنّنا لا يمكن أن نتصوّر فهم المنفلوطي للصدق على هذا النحو الحرفي، فهو وإن أكّد على ضرورة أن تكون التجربة التي يعبّر عنها الشاعر تجربة ذاتيّة ليست من وحي ملاحظاته ولا من نسج خياله إلاّ أنّه لم يَحُل بينه وبين تسخير أدواته الفنيّة، ومن بينها خياله، لإعادة صياغة تجربته وتعميقها، بل أنّ القيمة الفنيّة تتجلّى عنده في قدرة الشاعر على التصوير، ودليل ذلك أنّه اعترض على انتقاص ابن قتيبة من قدر المعنى الذي تحمله الأبيات التالية(٤٦):

ولّما قَضَيْنَا مِنْ مِنىً كُلّ حَاجَـــــةٍ   ومَسَّحَ بالأركَانِ مَنْ هُو مَاسِـــحُ
وشُدّت على حُدْبِ المهاري رِحَالنا   ولا ينظر الغادِ الذي هُو رائِـــحُ
أخذْنَا بأطْرَافِ الأحاديثِ بَيْنَنــــــــا   وسَالَتْ بأعْنَاقِ المطيِّ الأباطِحُ

يقول ابن قتيبة في تعليقه على معنى هذا الشعر: "فإذا أنت فتّشته لم تَجِد هناك فائدة في المعنى"(٤٧). ويعلّق المنفلوطي على هذه الأبيات بعد إيرادها بقوله: "يقول القائلون ... إنّها جميلة الأسلوب ولكنّها تافهة المعنى مرذولته لا تشمل على أكثر من الوصف والتصوير، كأنّهم لا يعلمون أنّ التصوير نفسه أجمل المعاني وأبدعها، بل هو رأس المعاني وسيّدها والغاية الأخيرة منها"(٤٨). وهكذا فإنّ المنفلوطي يمسّ من قريب فكرة "الفن للفن"، أو "الشعر للشعر" مؤكّداً بمعيار الصدق حريّة الفنّان أو الشاعر في تحقيق الجمال الفنيّ (٤٩).

ولعلّه ذاته الصدق الذي يحدّثنا عنه طه حسين بالنسبة للشاعر الوليد بن يزيد، فقد حكم له بالصدق، مستعيناً بمنهج سانت بيف في البحث أو ما يسمّى بالمنهج التاريخي؛ لتطابق شعره مع أحوال حياته وعناصر شخصيته، يقول فيه: "وهو من فتيان بني أميّة، عزيز النفس، رفيع المنزلة، ليس في حاجة إلى أن يمدح ليكسب الحياة، وليس في حاجة إلى أن يهجو ليدفع عن نفسه خصماً يكافئه. وأي الشعراء كان يجرؤ على أن يهجو وليّ عهد المسلمين؟ ... ثمّ لم يكن الوليد يتعاطى الشعر حبّاً في الشعر، لم يكن يحرص على أن يكون شاعراً مجيداً، وإنّما كان يلهو، أو كان يجد، وكان يتّخذ الشعر وسيلة عادية للتعبير عمّا يجد في لهوه وجدّه، وكان لا يعنيه أن يقول النّاس أحسن أو أصاب، وإنّما كان يعنيه أن يشعر هو أنّه وصف ما في نفسه، وترجم عن عواطفه، ومن هنا كان شعر الوليد كما قلنا صادقاً، يمثّل نفسه تمثيلاً صحيحاً"(٥٠).

ولكن هل نعدّ عدم تضارب الشاعر مع واقع حياته وعناصر شخصيته المعيار الأمثل للصدق؟ فقد يخالف الشاعر هذا الواقع، ومع ذلك لا يخرج على الصدق ويستطيع إقناعنا بهذا الواقع المتخيّل الذي لا وجود له إلاّ في خياله ووهمه. وهل نعدّ الشاعر الذي يتكلّف أسلوباً غير أسلوبه وينتهج نهجاً غير نهجه في سبيل التأثير في النفوس محقّقاً لمعيار الصدق في شعره؟ أم أنّه منكرٌ لذاته ومتنكّب لهذا المعيار؟

الواقع أنّ الأمر متباينٌ من ناقد لآخر، فمنهم من يشترط أن يصدق الشاعر في التعبير عن مكنون نفسه دون مواربة أو تحوير كما مرّ بنا عند طه حسين، فقد كان هذا هو معياره في تحرّي الصدق في كل شاعر تقصّاه بالبحث والدرس كما فعل مع الوليد: "كان شعر الوليد كما قلنا صادقاً يمثّل نفسه تمثيلاً صحيحاً"(٥١). ويقول في أبي نواس: "يؤثر الصدق وينكر الكذب"(٥٢)، وفي مروان "وهو في المدح أشعر منه في الرثاء"(٥٣)، ويعلّل ذلك بأنّه كان صادقاً في مدحه لأنّه راغبٌ في العطاء وحريصٌ عليه، أمّا في الرثاء، فإنّه لا يرغب ولا يطلب شيئاً وإنما يفي بعهد(٥٤).

وقد ارتبط التأكيد على معيار الصدق عند طه حسين بعنصرين مهمّين، الأول: مجاراة روح العصر، والثاني: الحرية. ويرتبط بالعنصر الأول أن يصدر الشاعر عن ذوق عصره وقضاياه دون تكلّف أو تعمل، وهو يرى أنّ أبا نوّاس كان متمثّلاً لهذا الأمر في شعره، ولعلّه يشير فيما يلي من قوله إلى ثورته على الوقوف التقليدي على الأطلال. يقول فيه: "كان يريد أن يتّخذ الشعر لساناً للحياة الحاضرة، وأن يلائم بين الشعر وبين ذوق الشعراء والذين يسمعون للشعراء"(٥٥).

وإنّ ما يضمن للشاعر أو الفنّان، من ناحية ثانية، تحقّق الصدق في شعره أن يتوفّر له الحرية المطلقة دون قيود أو حدود، وهو محقّ في هذا الأمر، فقد اضطّر كثير من الشعراء في كل العصور إلى اصطناع مشاعر غير مشاعرهم، وتبنّي أحاسيس غير أحاسيسهم، وفي المقابل فإنّ كثيراً من الشعراء الذين أبدعوا في التعبير عن ذواتهم وتفنّنوا في ما كانوا يخوضون فيه ما كان لهم أن يبلغوا ما بلغوه إلاّ بعد أن فكّوا القيود واقتحموا الحدود المفروضة(٥٦).

إنّ ما يراد من الفنّان ليس تقليد الواقع الحسيّ تقليداً أعمى لا يتكلّف معه غير جهد التصوير الفوتوغرافي الذي يعنى بنقل معطيات الإحساس **Sense impression** ، وهو فهم أفلاطون الذي يتجافى مع وظيفة الفن، ونقيضه ما قال به أرسطو في محاكاته، وهو ما ينسجم مع وظيفة الفنّ الحقيقية حين حرص على تصوير المشاعر التي يبعثها الواقع الحسيّ في النفس، فالمتنبي

صادق فنيّاً حينما يقول: "شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي"، وهو صدق يندرج في حساب الوجدان ومنطق الشعور، وكذلك امرؤ القيس صادق فنيّاً في منطق الخيال حينما يقول: "رجلاه في الركض رجل واليدان يد"(٥٧). يقول طه حسين في هذا السياق: "فلم يكن أبو نوّاس مؤثراً للصدق لأنّه صدق، لم يكن واعظاً ولا ناسكاً، لم يكن حكيماً يبشّر بالحكمة، أو فيلسوفاً يدعو إلى الفلسفة، وإنّما كان شاعراً يصدق في شعره، ويجب أن يتحدّث إلى النّاس بما يفهمونه، فينال موضع الإعجاب والفتنة، كان يحبذ الصدق حبّاً عملياً، أو قل كان يحبّ الصدق حبّاً فنيّاً"(٥٨).

* * *

خاتمة:

توصّلنا في هذا البحث إلى أنّ معايشة التجربة التي يصدر عنها الأديب أو الشاعر لا تعني بالضرورة المعايشة الواقعية، بل ليس من الضروري أن تقع هذه التجربة في حياة الشاعر نفسه، بل يكفي أن يكون قد لاحظها وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها، ودبّت في نفسه حميّاها، فمفهوم الصدق في التجربة الشعرية هو مطابقتها لوجدان الشاعر أولاً وأخيراً، وقد دعا النقّاد هذا النوع من الصدق المقترن بالتجربة الأدبية "الصدق الفنيّ"، أو صدق الإحساس.

ويذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى أنّ اعتماد الشاعر على التاريخ أو الأسطورة أو الخيال في صياغة تجربته فنيّاً لا يتناقض أبداً مع تحقّق عنصر الصدق الفنيّ في تجربة الشاعر ما دام يحسن استثمار معطيات هذه العناصر ويغنيها بصدق مشاعره وحرارة عواطفه وسَعة خياله، علماً بأنّ ما يحسم دور هذه التجربة هو قوة مخيّلة الشاعر التي قد تمكّنه من أن يتقمّص الواقع ويصوّره على نحو قد يتجاوز حدود الواقع في قوّته.

أمّا في الجانب الأخر، فإنّه يوجد من ينظر إلى الصدق من خلال واقعيّة التجربة في حياة الشاعر، وكأنّهم لا يقنعون بما يسمّى بالصدق الفنيّ، أو بالدور الفاعل لمخيّلة الشاعر وقدرته على تقمّص التجربة والتفاعل معها بقوة خياله، فيصوّرها لنا تصويراً نكاد نراه بأعيننا ونلمسه بجناننا، وهم يلحّون على ضرورة معايشة الكاتب لتجربته التي يريد تجسيدها فنيّاً، كما فعل الكاتب الروسي شولوخوف، وقد يتجلّى موقف أصحاب هذا الاتجاه أكثر ما يتجلّى في موضوع الرثاء، وخاصّة رثاء الأبناء. ففي هذا الموضوع تكون المعاناة الحقيقية هي أصل التجربة الشعرية عندما تعزّز الاندماج في الحدث، وتعمّق صلة الشاعر بموضوعه، وتؤصّل مشاعره وإحساساته.

وقد حذّر بعض النقّاد من أنّ اشتراط معايشة الشاعر أو الأديب لتجربته في الواقع قد يحرمه من استغلال عناصر مهمّة مثل الخيال والتاريخ والأسطورة التي يمكن لها أن تسهم في إغناء تجربته؛ لأنّ ما يهمّ ليس معايشة التجربة الشخصية معايشة واقعية، وإنّما حرارة العاطفة واستجابة المشاعر والقدرة على الاندماج في الموضوع.

والواقع أنّه ليس يراد من الفنّان تقليد الواقع الحسيّ تقليداً أعمى لا يتكلّف معه الفنّان غير جهد التصوير الفوتوغرافي الذي يعنى بنقل معطيات الإحساس Sense impression ، فهذا الفهم ممّا يجافي وظيفة الفنّ الحقيقية في الحياة.

الهوامش والتعليقات

(١) انظر محمد شعيب: في النقد الأدبي الحديث، القاهرة، ؟، ٤٧.

(٢) انظر لاسل آبر كرومبي: قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض محمد، ط٢، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤، ٤٧.

(٣) انظر نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمّان، ١٩٧٦، ١٤٦-١٥٥.

(٤) الأصفهاني، علي بن الحسين (٣٥٦هـ/٩٧٦م): الأغاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٣، ٤٢/٨.

(٥) محمد مندور: محاضرات في الأدب ومذاهبه، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٥، ٦

(٦) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ٣٨٥.

(٧) Stephen Spender, "The making of a poem" in *the Creative Processed.* Brewster Ghiselin, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1985, 113-126.

(٨) إبراهيم أبو الخشب: في محيط النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ٢١٨.

(٩) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (٤٥٦هـ/١٠٦٣م): العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨، ٢٣٨/١.

(١٠) العقّاد: ديوان عابر سبيل، المقدّمة، دار الشعب، القاهرة، ٤، ٥.

(١١) انظر عبد الحي ذياب: العقّاد ناقداً، القاهرة، ١٩٥٥، ٣٦٨-٣٧٨؛ وانظر سالم الحمداني: مذاهب الأدب العربي، الموصل، ١٩٨٩، ٣٦.

(١٢) العقّاد: مجموعة أعلام الشعر، ط١، بيروت، ١٩٧٠، ٦٤.

(١٣) نفسه: ٦٥.

(١٤) نفسه.

(١٥) ابن جعفر، قدامة الكاتب البغدادي (٣٣٧هـ/٩٤٨م): نقد الشعر، تحقيق س. أ. بونيباكر، مطبعة بريل، ليدن، ٦.

(١٦) نفسه: ٤.

(١٧) القرطاجني، أبو الحسن حازم (٦٨٤هـ/١٢٨٥م): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب الخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ٨٦؛ وانظر جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨، ٣٢٦.

(١٨) القرطاجني: منهاج البلغاء، ٦٣، وانظر في هذا السياق المصدر نفسه: ٦٣-٨٩.

(١٩) انظر طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ١٤٣/٢؛ وانظر حلمي مرزوق: تطوّر النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، ؟، ٤٨٣.

(٢٠) نقد الشعر: ٢٦.

(٢١) انظر سيد قطب: مهمّة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، ١٨.

(٢٢) في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ؟، ١٠٩.

(٢٣) انظر محمد شعيب: في النقد الأدبي، ٣٢-٣٥.

(٢٤) محمد مندور: محاضرات في الأدب ومذاهبه، ٩.

(٢٥) نفسه.

(٢٦) نفسه، ١٠.

(٢٧) الأصفهاني: الأغاني، ٨/٤٢.

(٢٨) انظر: S. Spender, *The Making of a Poem*, 46-52.
وانظر محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ٣٨٤.

(٢٩) المنفلوطي: النظرات، دراسة وتحليل جميل جبر، دار نوفل، بيروت، ١٩٩٤، المقدّمة، ١/٦٠.

(٣٠) انظر سالم الحمداني: مذاهب الأدب العربي، ٣٩.

(٣١) انظر نفسه: ٣٩.

(٣٢) انظر محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ٨٥.

(٣٣) نفسه: ٨٦.

(٣٤) انظر مخيمر صالح: رثاء الأبناء في الشعر العربي، مكتبة المنار، الزرقاء – الأردن، ٤٩.

(٣٥) الأندلسي، أحمد بن عبد ربه (٣٢٨هـ/٩٣٩م): العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، ٣/١٦٢.

(٣٦) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ/٨٦٨م): البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ط٤، دار الفكر، بيروت، ٢/٣٢٠.

(٣٧) ابن قتيبة، عبد الله محمد بن مسلم (٢٧٦هـ/٨٨٩م): الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمود شاكر، ط٣، دار التراث العربي، القاهرة، ١٩٧٧، ١/٨٥.

(٣٨) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ٤٨.

(٣٩) العمدة: ١/٣٨١.

(٤٠) انظر محمد مندور: الأدب وفنونه، ٨٥–٨٧.

(٤١) انظر نفسه؛ ومحمد شعيب: دراسات في النقد الأدبي الحديث، ٢٩–٣١.

(٤٢) سيّد قطب: مهمة الشاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، ١٩.

(٤٣) المنفلوطي: النظرات، المقدّمة، ٤٩.

(٤٤) نفسه: ١/١٦٦.

(٤٥) نفسه: ٣/٩٢٢.

(٤٦) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٧٢.

(٤٧) نفسه: ١/٧٢–٧٣.

(٤٨) النظرات: ١/٢١١؛ وانظر حلمي مرزوق: تطوّر النقد والتفكير الأدبي الحديث، ١٨٦–١٨٧ومما يجدر ذكره أنّ بعض النقّاد القدماء مثل عبد القاهر خالفوا ابن قتيبة واتّخذوا من هذه الأبيات مثالاً للشعر الذي سما به المعنى. انظر الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (٤٧١هـ/١٠٧٨م): أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، ط٣، دار المسيرة، بيروت، ٢١–٢٢

(٤٩) انظر حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، ٤٧٤–٤٧٦.

(٥٠) حديث الأربعاء: ٢/١٤٣–١٤٤.

(٥١) نفسه: ٢/١٤٤.

(٥٢) نفسه: ٩٤.

(٥٣) نفسه: ٢٣٥؛ وانظر حلمي مرزوق: تطوّر النقد والتفكير الأدبي الحديث، ٤٧٤-٤٧٦.

(٥٤) حديث الأربعاء: ٢٣٥.

(٥٥) نفسه: ٩٤.

(٥٦) انظر نفسه: ٢/١٠، ٣٢؛ وحلمي مرزوق، تطوّر النقد والتفكير الأدبي الحديث، ٤٧٧.

(٥٧) انظر حلمي مرزوق: تطوّر النقد والتفكير الأدبي الحديث، ٤٨٤-٤٨٥.

(٥٨) حديث الأربعاء: ٢/٩٤-٥٩.